

Rui Mário Gonçalves, Crítico de Arte. Anos de Formação e Consagração

Joana Baião

IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa.

Filipa Coimbra

FCSH, Universidade NOVA de Lisboa; Fundação Calouste Gulbenkian.

1. Os primeiros anos

1.1 Antes da “profissionalização”

Foi em meados da década de 1950 que o jovem Rui Mário Gonçalves (1934-2014), que então frequentava o curso de Ciências Físico-Químicas na Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa, começou a interessar-se e a desenvolver atividades relacionadas com o meio artístico. O contacto com o mundo da arte não lhe seria estranho e terá sido estimulado pelo seu irmão mais velho, Eurico Gonçalves (n. 1932), que no final dos anos 1940 enveredara pela carreira artística, pela qual viria a ser reconhecido.

Foi justamente no contexto da vida associativa académica, como diretor da Secção Cultural da Associação de Estudantes da Faculdade de Ciências de Lisboa (Fig. 1), que Rui Mário Gonçalves começou a organizar exposições didáticas com reproduções, exposições coletivas de artistas portugueses e, até, exposições de arte não europeia¹.

Neste período – meados da década de 1950 – o jovem Rui Mário começou a frequentar o ateliê que José Escada (1934-1980) e René Bertholo (1935-2005) partilhavam no Rossio, no último andar do prédio onde se situa o Café Gelo. Foi aí que conheceu outros artistas e terá sido aí que começou a desenvolver algumas reflexões sobre arte, como testemunha o próprio:

«Conheci o pintor João Vieira no atelier que o José Escada e o René Bertholo partilhavam no último andar dum prédio no Rossio. Ali me levava o Gonçalo Duarte, e ali cavaqueávamos todos, trocando opiniões sobre o Picasso, o Matisse, o Braque, o Miró e os abstractos, ou sobre os desenhos das crianças, do Klee, e – claro está – sobre os artistas com que pessoalmente lidávamos no dia a dia. Aparecia, também, o Lopes Alves e a Lourdes Castro. (...) Já lá vão sete ou oito anos.»²

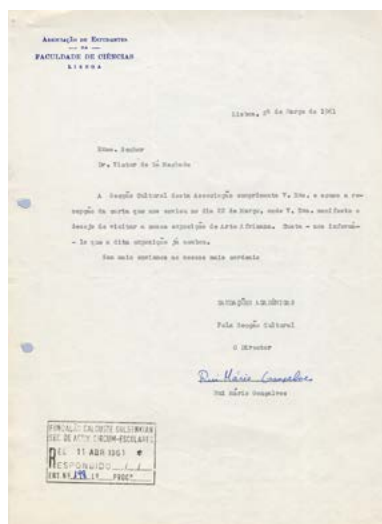


Fig. 1 Ofício assinado por Rui Mário Gonçalves enquanto diretor da Secção Cultural da Associação de Estudantes da Faculdade de Ciências de Lisboa, 24 mar. 1961. Arquivos Gulbenkian, SBA 18103.

Apesar desta integração na vida artística portuguesa, a atividade crítica de Rui Mário Gonçalves só terá sido iniciada formalmente em 1959, com a publicação do seu primeiro artigo no número inaugural do *Jornal de Cultura*. Intitulado «Os 20 anos de pintura espanhola»³, este texto foi redigido em parceria com José Escada, um dos artistas que terá instigado o jovem crítico a publicar as suas notas sobre pintura, conforme este último viria a recordar:

*«Quando o Escada me pediu que publicasse o que eu pensava sobre pintura, pedi-lhe por sua vez que acompanhasse a minha estreia. Assim se fez.»*⁴

Depois desta estreia no mundo da crítica de arte, Rui Mário Gonçalves começa a escrever com mais regularidade, colaborando com publicações como a revista *Ciência*⁵, o jornal cultural *Távola Redonda*⁶ e o suplemento literário do *Jornal do Fundão*⁷. Contudo, será nas páginas do *Jornal de Letras e Artes* (publicado entre 1961 e 1970) que virá a desenvolver as suas qualidades de escrita e a consolidar o seu nome como crítico de arte.

Rui Mário Gonçalves começou a colaborar com o *Jornal de Letras e Artes* a partir de outubro de 1961, mês em que publica, em números separados, um extenso artigo dedicado à «Pintura figurativa portuguesa»⁸. Nos números seguintes virá a escrever sobre várias exposições coletivas e individuais, quase todas organizadas pelas principais instituições nacionais de promoção artística: Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA), Secretariado Nacional de Informação (SNI), Escolas de Belas-Artes de Lisboa e Porto.

1.2 O primeiro reconhecimento: o Prémio Calouste Gulbenkian de Crítica de Arte

Anunciado em 1961 e instituído no ano seguinte, o Prémio Calouste Gulbenkian de Crítica de Arte tinha o objetivo de estimular a atividade crítica em Portugal, reconhecendo o melhor texto crítico publicado no decurso de cada ano⁹.

Rui Mário Gonçalves submeteu à FCG, a fim de serem avaliados pelo júri, dez artigos publicados em 1962 na secção de Artes Plásticas do *Jornal de Letras e Artes*. O prémio acabou por lhe ser atribuído pelo exigente painel de

jurados (Fig. 2), composto por Delfim Santos, Frederico George, Armando Vieira Santos, Adriano de Gusmão e Mário Dionísio.

A atribuição deste prémio foi o primeiro grande impulso na sua carreira, acabando por estreitar a relação do crítico com a FCG (já iniciada com a colaboração com a revista *Colóquio. Revista de Artes e Letras*, desde dezembro de 1962)¹⁰ e fixando-se como o evento que o afastaria do isolamento que sentia na sua atividade, segundo viria a declarar em entrevista dada ao *Jornal de Letras e Artes* pouco tempo depois:

«Fiquei satisfeito ao ver quebrada a minha solidão de crítico. (...) a solidão do crítico é algo de que nem sempre se fala. É importante sabermos que o que escrevemos é considerado pertinente pelos outros.»¹¹

Nesta mesma entrevista, Rui Mário Gonçalves faz uma espécie de balanço da sua atividade e do estado da crítica de arte em Portugal:

- Em primeiro lugar, destaca a utilidade do prémio instituído pela FCG, uma vez que reconhecia haver «muito quem fale de pintura, na Imprensa, sem a mais elementar preparação», sendo por isso necessário reconhecer «os indivíduos capazes de fazer crítica».

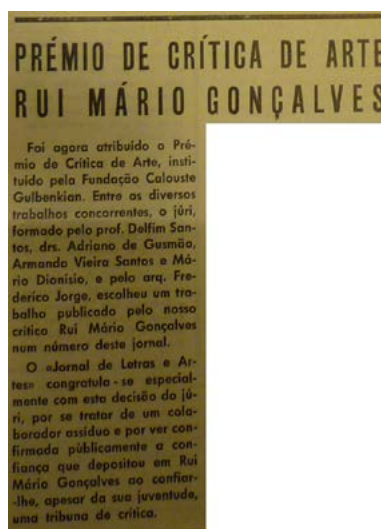
- Em segundo lugar, tece alguns comentários sobre a crítica de arte enquanto atividade, defendendo o seu papel mediador entre o artista, a obra de arte e o público, com o objetivo último de «aproximar o público da pintura», um público «heterogéneo, mas que eu gostaria que fosse tão vasto quanto possível». Ainda dentro desta conceção educativa da crítica de arte («O primeiro trabalho será estudar devidamente as reacções do público – as suas reacções perante os quadros e não só perante as ideias – e educá-lo», diria na mesma entrevista), Gonçalves chama a atenção para o facto de ser necessário dar ao público ferramentas de análise «que lhe permitam reagir compreensivamente perante os quadros», nomeadamente através da definição de termos que permitissem a familiarização do leitor com uma linguagem crítica adequada, atualizada e acessível.

- Por fim, o crítico refere as orientações teóricas que mais o influenciam, destacando a sua admiração pela escola sociológica de Pierre Francastel, sobretudo a metodologia seguida na sua sistemática revisão da história da arte (*vide infra*).

Apesar destas referências e da atribuição do prémio, Rui Mário Gonçalves reconhecia que precisava de aumentar a sua experiência prática e

Fig. 2 Notícia da atribuição do Prémio Calouste Gulbenkian de Crítica de Arte a Rui Mário Gonçalves.

Jornal de Letras e Artes. N.º 89 [12 jun. 1963], 5.



formação teórica na área dos estudos artísticos, «contactando com a melhor arte, convivendo com artistas e com toda a gente que se preocupa com a arte, e estudando». Referindo que escolheria Paris como local de trabalho, «porque é um grande centro de convívio entre os críticos, historiadores e artistas, e também um grande então o mote para um novo capítulo na sua vida: como bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian.

Em março de 1963 Rui Mário Gonçalves apresenta à FCG o pedido formal para que lhe seja concedida uma bolsa de estudo em Paris (Fig. 3). O seu plano de estudos, delineado com o apoio de Fernando Pernes (1936-2010) e José-Augusto França (n. 1922), era ambicioso e previa a sua inscrição na École des Hautes Études, no Collège de France, no Institut d'Art et Archéologie e na École du Louvre. Para além da frequência académica, que esperava complementar com «visitas a grande número de exposições» e com o «convívio com artistas e críticos», Rui Mário Gonçalves pedia também o patrocínio da FCG para a realização de viagens de estudo a outros países europeus¹².

Aprovado o plano, em outubro de 1963 o crítico parte para Paris, cidade que marca uma nova etapa da sua vida.

2.1 A bolsa FCG: relatórios

As principais fontes para a compreensão do período formativo de Rui Mário Gonçalves em Paris são os relatórios que trimestralmente endereçava à FCG¹³, que dão conta não só do seu desenvolvimento académico, como também de todas as atividades paralelas que, de algum modo, poderiam contribuir para a sua formação (Fig. 4).

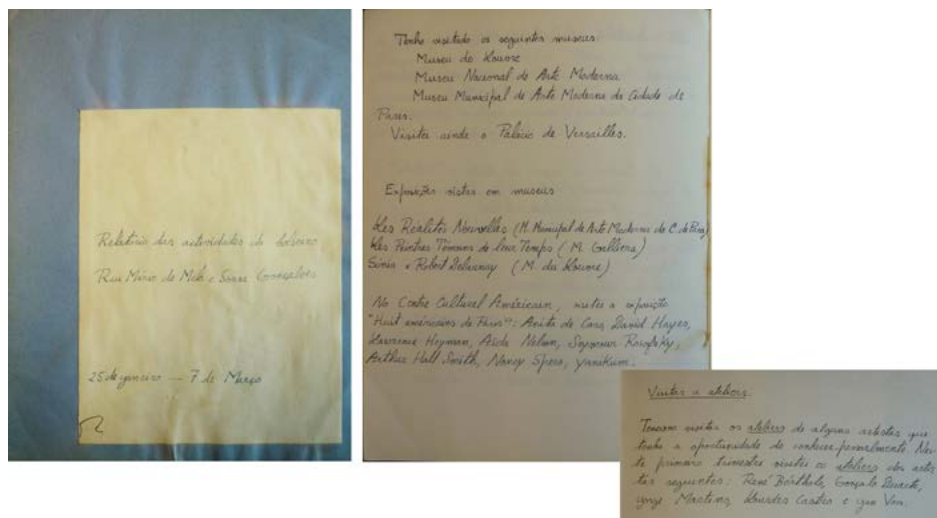
Os cursos escolhidos pelo crítico (Tabela 1) são reveladores dos seus interesses por determinados temas da história, estética, psicologia e sociologia da arte. Uma das áreas de estudo que mais o interessou, por exemplo, foi a análise da história da arte do Renascimento, que em artigos publicados ainda antes da sua partida para Paris referia ser o período artístico que estaria na origem dos movimentos modernistas do século XX¹⁴. Esta sua perspetiva, já assumidamente influenciada pela escola sociológica de Pierre Francastel¹⁵, viria a ser explorada em dois trabalhos práticos realizados para as cadeiras ministradas por aquele estudioso: «Articulações e mutações da linguagem figurativa da Renascença»; «Estudo da Renascença Francesa (arquitectura)».

Outro tema de estudo que Rui Mário Gonçalves explorou foi o desenho, tópico do trabalho final apresentado a Francastel na École des Hautes Études, intitulado «Cézanne e o Desenho Moderno». Para melhor preparação deste trabalho Gonçalves viria mesmo a inscrever-se num curso de História do Desenho ministrado na École du Louvre, «por ser o único que encontrei sobre desenho (...)»¹⁶.

Para além de relatar as atividades de âmbito académico, os relatórios de Rui Mário Gonçalves referem também visitas a bibliotecas, livrarias, monumentos, museus e galerias parisienses, bem como a «ateliers de alguns artistas que tenha a oportunidade de conhecer pessoalmente»¹⁷.

Fig. 4 Algumas páginas dos relatórios enviados periodicamente por Rui Mário Gonçalves à Fundação Calouste Gulbenkian.

Arquivos Gulbenkian, SBA 01282.



As exposições visitadas por Gonçalves em Paris cobriam temas e períodos muito diversificados: exposições coletivas e individuais de artistas contemporâneos europeus e não europeus; exposições monográficas de mestres conceituados da pintura; exposições de arte antiga europeia e não europeia; mostras de artes decorativas; exposições de etnografia, etc.¹⁸ Quanto às visitas a ateliês, verificamos que os mais frequentados pelo jovem crítico eram os dos artistas seus conterrâneos¹⁹, alguns dos quais já conhecera em Lisboa e que aproveitava para entrevistar para o *Jornal de Letras*²⁰. Gonçalves também visitaria ateliês de artistas franceses e de outras nacionalidades, de diferentes gerações, então estabelecidos em Paris: o alemão Jan Voss (n. 1936), o suíço Gérard Schneider (1896-1986), o brasileiro Sérgio Camargo (1930-1990), o venezuelano Jesús-Rafael Soto (1923-2005) e os franceses René Duvillier (1919-2002), Jean Degottex (1918-1988), Jean Dupuy (n. 1925) e Marcelle Kahn (1895-1981)²¹.

TABELA 1
Cursos frequentados por Rui Mário Gonçalves enquanto bolseiro da FCG (1963-1966)

École des Hautes Études	
Dois cursos semanais de Sociologia da Arte	Pierre Francastel
Curso «Sociologia dos sinais, símbolos e representação»	Roland Barthes
Conferências sobre «Psicologia comparativa»	Ignace Meyerson
Curso «Délacroix e a Modernidade»	Juliusz Starzynski
Curso de Sociologia da Arte (<i>Outillage mental et matériel de l'art moderne</i>)	Jean Cassou
École du Louvre	
Curso de História da Pintura – Pintura espanhola do século XVII	Maurice Serullaz
Curso de História da Arte (século XIX e início do século XX)	Bernard Dorival e Jean Cassou
Curso «A Pintura dos tempos modernos»	Maurice Serullaz
Curso de História do Desenho	Roseline Bacou
Collège de France	
Curso «Psicologia das artes plásticas – problemas da composição pictural»	René Huygue
Institut d'Art et Archéologie	
Curso «Arte moderna – arte em França no tempo de Henrique II»	André Chastel
Curso de Estética – «A sensibilidade estética»	Revault d'Allones
Curso «O Futurismo e a pintura italiana»	René Jullian
Institut d'Histoire des Sciences et des Techniques	
Curso de História da Álgebra Abstracta no século XIX	Suzanne Bachelard

Por fim, devemos mencionar que, apesar de ter escolhido a capital de França como cidade para desenvolver os seus estudos, Rui Mário Gonçalves estava consciente da progressiva mudança do estatuto de Paris como o principal centro artístico e cultural mundial. Assim, ainda que reconhecesse que Paris «ainda é a capital da pintura moderna, apesar das graves ameaças que pesam sobre ela, e da apatia dum sector importante da sua vida artística»²², em vários momentos demonstra estar atento à produção artística em novos centros, nomeadamente o inglês e o norte-americano. Exemplos desta atenção são as referências às inovadoras exposições de artistas ligados à Pop Art norte-americana então apresentadas na Galeria Illeana Sonnabend²³ e o especial interesse manifestado pela exposição «Painting and Sculpture of a Decade 1954-1964», organizada pela Fundação Calouste Gulbenkian e apresentada pela Tate Gallery entre abril e junho de 1964. Sobre esta exposição, Gonçalves viria a publicar dois artigos em que contextualiza o clima de tensão artística internacional que se sentia desde o final da 2.ª Guerra Mundial devido à perda da hegemonia cultural francesa. Admitindo que embora Paris continuasse a ser um centro artístico dinâmico, Gonçalves considera que a nova descentralização cultural deveria ser encarada como vantajosa para o desenvolvimento salutar da arte contemporânea, dando como exemplo as novas propostas norte-americanas, quer no expressionismo abstrato, quer no movimento *pop*²⁴.

2.2 Formação teórica: a escola sociológica de Francastel

Apesar do variado e reconhecido grupo de teóricos com que contactou em Paris no âmbito dos cursos em que se inscreveu, Rui Mário Gonçalves desde cedo reconheceu que «os cursos (...) que mais me interessam são os de “sociologia da Arte” do Professor Pierre Francastel»²⁵.

O pensamento de Pierre Francastel (1900-1970) foi particularmente difundido em Portugal a partir de 1963, ano em que a sua obra *Art et Technique* foi traduzida para português²⁶.

Nos cursos lecionados por Francastel na École des Hautes Études, Rui Mário Gonçalves teve a oportunidade de estudar mais profundamente as teorias francastelianas, sediadas na conceção da arte não apenas como uma atividade privilegiada do espírito, mas também como elemento estrutural do ser humano (enquanto portador de tradições técnicas e modos de fazer)²⁷. Opondo-se a uma tradição historiográfica que interpretava como secções isoladas as múltiplas atividades humanas, Francastel defendia a legitimidade da sociologia da arte como instrumento capaz de interagir com as outras áreas de estudo dos vários fenómenos humanos, contribuindo para a compreensão de uma história social da arte complexa, que tinha como base a ideia de que os artistas não só exprimem os valores de uma época, como também contribuem para a sua criação.

Na sua perspetiva, as obras de arte não deveriam ser encaradas como *documentos* ou meros testemunhos de determinado contexto, mas como elementos materiais e expressivos (objetuais e simbólicos) que a sociologia da

arte poderia ajudar a compreender na sua multiplicidade. Ou seja, considerando a obra de arte como sendo «sempre heterogénea, associando e combinando fragmentos que, ao nível da representação, se inserem em conjuntos de experiências variadas», Francastel defendia a necessidade de adaptar o seu estudo «às concepções gerais, intelectuais e filosóficas da nossa época», ressaltando contudo – e aqui está um dos eixos fundamentais do seu pensamento – que a história da arte e a estética não deveriam ignorar os problemas resultantes «dessa necessidade de adaptar a crítica aos meios intelectuais e aos conhecimentos materiais de hoje (...)»²⁸.

Relativamente à prática específica da crítica de arte, refira-se por fim que Pierre Francastel aproximava a atividade do crítico de arte à atividade do historiador. Focado o primeiro na investigação da evolução das artes do seu tempo, e dedicado o segundo ao estudo das artes do passado, ambos operariam de acordo com uma mesma base metodológica, cabendo-lhes distanciar-se de juízos meramente emotivos, procurando identificar as linhas de força que justificam as obras de arte e que refletem as relações entre a linguagem plástica e as outras atividades sociais²⁹.

Em janeiro de 1970, por ocasião do falecimento de Francastel, José-Augusto França, Fernando Pernes e Rui Mário Gonçalves – os críticos portugueses que com ele estudaram em Paris – dedicaram-lhe vários artigos na imprensa portuguesa. Sobre aquele que fora uns anos antes seu mestre, Gonçalves recordaria esta «personalidade de primordial importância no domínio das modernas teorias, fecundo pensador das relações entre as artes e as sociedades», salientando que:

Fig. 5 Rui Mário Gonçalves, c. 1963.
Imagem retirada do Boletim de inscrição
para Bolsa de Estudo. Lisboa, 5 mar. 1963.
Arquivos Gulbenkian, SBA 01027.



«Francastel tem exercido a sua influência na formação dos melhores críticos portugueses que eu conheço. E talvez seja oportuno declarar que esse respeito comum por um mestre é um dos elementos que mantêm a ligação entre esses críticos, cada um deles com as suas próprias qualidades e defeitos, com características que os individualizam e opções que em diversas circunstâncias os opõem.»³⁰

3. Rui Mário Gonçalves, crítico de arte

Concluídos os estudos em Paris, em 1966 Rui Mário Gonçalves (Fig. 5) regressa a Portugal, onde mantém uma intensa atividade de promoção artística, principalmente por via da crítica e das suas responsabilidades e colaborações com o meio galerístico e museológico.

Estando então fixada brevemente a cronologia dos principais eventos que marcaram o início

da sua carreira, abordemos sinteticamente algumas das temáticas e características da sua produção crítica nestes anos de afirmação e consolidação.

3.1 A primeira fase de produção crítica: alguns escritos, temas e conceitos

Detendo-nos naquele que será o primeiro testemunho escrito da produção do jovem Rui Mário Gonçalves no campo da crítica de arte – o texto redigido com José Escada a propósito da exposição de pintura espanhola organizada pelo SNI (*vide supra*) –, podemos identificar já, nesta fase inicial da sua carreira, algumas das características do seu pensamento e da sua escrita.

Em primeiro lugar, refira-se a atenção dada à relação entre a história (passado) e a contemporaneidade (presente), no campo da produção artística e da sua crítica. Evitando uma visão retrospectiva e passadista da história, mas sim apresentando uma perspetiva dinâmica do passado, Gonçalves defende uma dupla aceção de que a consciência e o conhecimento históricos deveriam ser ferramentas indispensáveis para o desenvolvimento e compreensão da arte atual, enquanto que, em sentido inverso, dificilmente se poderia apreender a arte passada sem se entender a produção contemporânea:

«A missão do artista é fazer e não refazer, o que um artista vai buscar à história da arte não é mais que a sua própria visão. (...) Quem não compreende a arte de hoje não compreende a de nenhuma época. (...) De facto a arte do passado e a de hoje iluminam-se mutuamente.»³¹

Outro tema timidamente abordado neste diálogo com José Escada é a questão da figuração (ou *realismo*) / não-figuração / abstração e as suas relações com o desenvolvimento da arte moderna:

«J. E. [José Escada] – (...) Não é um problema de figuração e abstracção que se põe. A exposição não seria mais «moderna» se houvesse mais quadros abstractos, porque, segundo eu penso, é abusivo e parcial não atribuir modernidade a certos pintores figurativos.

Precisamente na exposição dos italianos³² (...) a modernidade era evidente nuns e noutros, porque todos, realistas ou não, aliavam à qualidade de pintores, uma compreensão actual de pintura. E é isso que, francamente, não encontrei em quase nenhum figurativo espanhol.

R. M. [Rui Mário Gonçalves] – Essa modernidade já se encontra, porém nos não-figurativos. (...)»³³

A abordagem a esta questão, retomada por Rui Mário Gonçalves em textos posteriores, revela a atualização dos dois críticos, certamente conscientes da querela entre figuração e abstração debatida nos anos precedentes³⁴.

Outra característica deste primeiro texto é a constante referência a artistas e autores portugueses e estrangeiros, que Gonçalves e Escada citam e

comparam, assim consubstanciando as suas próprias ideias e comprovando ao leitor o seu conhecimento das práticas e teorias artísticas contemporâneas. Deste modo, os dois autores atestavam a sua erudição – logo, a sua capacidade em *produzir* crítica – demonstrando ter o que um outro colaborador deste mesmo *Jornal de Cultura* entendia que deveriam ser os requisitos essenciais de um crítico de arte:

«Conhecimento profundo da matéria que se propõe criticar, actualização constante com tudo o que seja humanamente capaz de conhecer, sabedoria do meio ambiente social e intelectual em que se produzem as obras (...). Cultura geral vasta, cultura especializada de nível universal em relação à matéria tratada, capacidade elevada de elaboração perante o material fornecido à sua inteligência (...).»³⁵

Ainda nesta fase mais inicial da sua carreira (antes de ir para Paris), notamos que Rui Mário Gonçalves privilegia as questões relacionadas com vários aspetos do *fazer artístico*: a técnica e respeito pela «matéria pictórica»; a «coerência» com que são desenvolvidas as pesquisas plásticas; e a «capacidade inventiva» dos artistas, termos que surgem recorrentemente na sua escrita e que dão o mote para outras reflexões sobre o ato artístico:

«O artista inventa enquanto trabalha e a técnica particular que utiliza impõe-lhe sempre uma certa ordem de relações, impossível de manter-se em técnicas diferentes. (...) Que um artista se exprima (e eu ia a dizer, talvez melhor, se experimente) simultaneamente em modalidades tão diversas – desenho, pintura, gravura – escultura – eis o que não deixará de causar admiração espiritual.»³⁶

A par destes fatores, verificamos ainda em vários textos a necessidade do autor em definir determinados conceitos, não só para consolidar a sua própria argumentação, mas para elucidar o leitor que pudesse não estar familiarizado com eles. Esta vontade de explicar termos e conceitos será uma faceta importante em todo o seu trabalho, uma vez que defendia que o papel do crítico de arte deveria ter uma componente pedagógica, estimulando o público a ver e a compreender a arte.

Por fim, nesta breve abordagem à primeira fase de produção escrita de Rui Mário Gonçalves, destaquemos aquele que, para os investigadores de hoje, será um dos seus mais interessantes contributos: o testemunho vivo que nos deixa do panorama artístico nacional no início da década de 1960: os artistas e sua produção; as discussões teóricas; as exposições; a atividade das instituições promotoras das belas-artes em Portugal. De um modo geral, verificamos um contínuo descontentamento com a qualidade das mostras artísticas realizadas em Portugal, quer as organizadas pelos órgãos oficiais de

maior responsabilidade, como a SNBA³⁷, quer as organizadas pelas galerias da capital, como a Galeria do Diário de Notícias³⁸. No entanto, o que mais ocupa o jovem crítico é a constatação da *crise* que, por esses tempos, assolava a pintura e escultura portuguesas. Na escultura, «pobre, como sempre»³⁹, essa crise seria já crónica:

«Por toda a parte a escultura está muito «atrasada», se assim se pode dizer, em relação à pintura; mas, em Portugal, essa distância é enorme. (...) Chega-se a acusar a generalidade da crítica por não evidenciar diante do público o que por cá se vai fazendo. Contudo, será difícil encontrar algum escultor com um mínimo de interesse que não tenha já sido distinguido com algum prémio.»⁴⁰

E na pintura, seria reflexo de um conjunto de fatores relacionados com a falta de «capacidade inventiva» dos artistas, num contexto em que as discussões Figuração / Abstração ainda ecoavam mas em que começava a surgir uma «vontade de transformação dentro da problemática figurativa»⁴¹ que estaria na génese «de um novo figurativismo, dum novo paisagismo, e da expressão duma realidade, cheia de presença, que se enriquece na multiplicidade de significações que se atribuem às formas (...)»⁴²

Apesar desta anunciada crise, notamos que o jovem crítico não deixava de se mostrar otimista, reconhecendo o valor das movimentações artísticas que então se anunciavam em Portugal, estimuladas pelo trabalho da «terceira (e, até hoje, ainda, a última) geração da pintura moderna portuguesa»⁴³. E, assim, declara:

«Temos que atentar nos pintores que surgiram depois da guerra, e, em particular, nos mais novos, uma vez que são eles que estão a descobrir, a entender, e, até, a pôr novos problemas na pintura. Merecem que a crítica se lhes refira dum modo particular e que se chame a atenção do público para eles (...)»⁴⁴

3.2 O crítico depois de Paris: os anos d'A Capital (1968-1972)

Em 21 de fevereiro de 1968 Rui Mário Gonçalves inicia a sua colaboração com o suplemento semanal «Literatura & Arte» do jornal diário *A Capital*. A sua atividade neste periódico seguiu uma linha de continuidade do caminho iniciado no *Jornal de Letras e Artes* e na *Colóquio. Revista de Artes e Letras*. Contudo, agora o crítico tinha a possibilidade de cumprir mais eficazmente a sua missão, pois este jornal tinha uma tiragem mais expressiva, o que pressupunha um maior número de leitores – logo, a sua mensagem seria mais amplamente difundida.

Uma análise sistemática aos vários artigos publicados por Rui Mário Gonçalves nas páginas d'A Capital permite-nos elencar as suas principais linhas de pensamento enquanto crítico:

Função social da arte

Mantendo uma linha de continuidade com os seus primeiros textos, Gonçalves desenvolve uma constante reflexão sobre a função social da arte, assumidamente filiada às teses francastelianas que assentam nos pressupostos de que a obra de arte não seria apenas uma realização material capaz de integrar os dados operativos e civilizacionais de uma dada sociedade, mas seria sim algo que, pelas suas qualidades ativas e operativas, cumpria uma função essencial na transformação dessa mesma sociedade:

«(...) A arte de hoje não é só reflexo, mas também proponente das transformações da nossa época. Cria objectos onde são postos à prova os quadros gerais em que se exercem as actividades práticas e especulativas da época. E, ao deslocar-se da «praxis» instituída, reforma-a. As descontinuidades nas linhas da tradição devem então corresponder a experiências, cujo sentido é o sentido geral da civilização.»⁴⁵

Assumindo-se como defensor de um «pensamento plástico» que se debruçava sobre as possibilidades criativas e a criticidade intrínseca das manifestações artísticas, o seu entendimento da arte pressupunha-a não enquanto reflexo de uma dada cultura em determinada época, desvinculando-a de um sentido de continuidade, mas enquanto operação analítica da sua capacidade criadora e interventiva no meio que a fez nascer⁴⁶. Simultaneamente, para Gonçalves a criticidade inerente às obras de arte pressupunha que se lhe colocassem questões, que não se esgotariam num primeiro olhar; só o contacto continuado com a obra ensinaria a ver e a formular as perguntas seguintes:

«Melhor, pois que o que acima de tudo importa é o contacto com as obras. Sem isso, todas as discussões sobre Arte se tornam estéreis.»⁴⁷

Esta «inesgotabilidade da mensagem» na obra de arte, sendo veiculada pela intersubjetividade dos juízos, seria «sempre uma significação que não abarca a totalidade da obra», daí a necessidade de constante confrontação⁴⁸. Gonçalves referir-se-ia também à «intransigência» da arte contra a benevolência e espírito acrítico que dominavam a sociedade portuguesa de então, «intransigência» essa que residia justamente na função social da arte⁴⁹.

A situação da arte em Portugal

Nos vários artigos escritos nos anos de consolidação da sua carreira como crítico, verificamos constantes comentários à situação da arte em Portugal. Re- firmamos alguns dos tópicos mais sistematicamente abordados por Rui Mário Gonçalves em relação a esta matéria:

Em relação ao ensino artístico superior, Gonçalves criticou o seu academismo e atraso, marcado pelo forte anacronismo das práticas e teorias

professadas nas Escolas de Belas-Artes (principalmente em Lisboa) – anacronismo esse que seria «uma maneira de os afastar [os jovens] dos problemas do nosso tempo»⁵⁰. O crítico reprovava também a falta de contacto entre as escolas e o público, defendendo que não deveria haver uma compartimentação tão rígida entre a docência e a crítica de arte, sendo desejável e necessária a intervenção da comunidade científica no espaço público de opinião sobre a vida artística nacional:

«Em Portugal, não tenho conhecimento que algum professor universitário faça crítica de arte contemporânea, e ainda menos num jornal diário. (...) os melhores artistas e os melhores críticos encontram-se na mesma atitude de indiferença perante o conjunto de ideias e valores defendidos no ensino superior. Os críticos, em regra começam a exercer a sua actividade sem terem adquirido uma formação prévia adequada. São autodidactas. E os melhores pintores também, regra geral.»⁵¹

Gonçalves deu também atenção às experiências de ensino alternativas, salientando o papel dos *Cursos de Formação Artística* da SNBA (cuja iniciativa o crítico relacionava com a ação de Fernando Pernes na instituição) e os cursos de formação em gravura, organizados pela Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses⁵².

Outra matéria que prendeu a sua atenção foram os museus e exposições. Sendo o museu o lugar de excelência do convívio do público com as obras de arte, Rui Mário Gonçalves lamentava a inexistência, no final da década de 1960, de um verdadeiro museu de arte moderna em Portugal. O crítico entendia também que os verdadeiros artistas de vanguarda nacionais não só não estavam representados nos museus portugueses, como a sua apresentação ao público, em exposições periódicas, também era praticamente inexistente.

Gonçalves apelava, então, à realização de mais exposições coletivas, que permitiriam aos artistas maiores possibilidades de serem vistos⁵³. Para além disso, considerava que as exposições coletivas organizadas em torno de determinado tema – movimentos estéticos, uma técnica específica, uma cronologia – teriam um papel mais eficiente na promoção da educação artística do público, comparado com os eventos realizados no circuito galerístico, mais direcionados para um público especializado e, por essa via, mais restrito.

O crítico defenderia ainda a descentralização artística em Portugal – por via da realização de exposições itinerantes –, uma vez que nada substituíria o contacto direto com as obras de arte⁵⁴.

Quanto à atividade galerística e mercado da arte em Portugal, Gonçalves observou que a situação de precariedade e conservadorismo do panorama artístico institucional no final dos anos 60 aproximava os críticos de um certo experimentalismo no meio galerístico – também ele incipiente, devido à exiguidade do mercado nacional⁵⁵, mas mais atualizado e independente. Apesar de louvar

o incremento do número de galerias em Portugal, notava que, no domínio da programação, havia grandes disparidades entre elas: por exemplo, num artigo de setembro de 1969 verificava que algumas promoviam cerca de 12 exposições por ano (Buchholz e Quadrante), enquanto outras apresentavam apenas 2 ou 3 eventos anuais (Galeria Interior e Galeria de Arte Moderna da SNBA)⁵⁶.

Note-se que neste período a renovação do meio artístico português fez-se com o contributo do «constante esforço de animação cultural» fomentado pelas galerias comerciais e com o envolvimento da crítica de arte, cujos membros assumiram funções diretivas nalgumas das mais importantes galerias da época⁵⁷. O próprio Rui Mário Gonçalves desempenharia um papel importante neste domínio, como diretor artístico da Galeria Buchholz, instituição que, de acordo com o historiador e crítico de arte João Pinharanda, chegou mesmo a ter «o programa mais coerente e continuado do conjunto, entre o balanço histórico e a continuidade»⁵⁸.

Por fim, quanto às tendências e artistas, verificamos a abordagem constante à questão figuração (ou *realismo*) / não-figuração / abstração e as suas relações com o desenvolvimento da arte moderna (*vide supra*). O crítico preocupa-se também em traçar uma retrospectiva sobre os pioneiros do modernismo e os movimentos que marcaram as posteriores décadas artísticas em Portugal (sobretudo a partir dos anos de 1940), analisando a forma como, a partir deles (neo-realismo, abstracionismo e surrealismo), os artistas procuraram uma «multiplicação de possibilidades»⁵⁹.

Rui Mário Gonçalves escreveu sobre praticamente todos os mais importantes artistas ativos entre as décadas de 1910 e 1960, de diferentes gerações⁶⁰, ainda que o seu interesse como crítico tenha incidido sobre a já referida «terceira geração do modernismo português». O seu modo de abordagem a estes artistas consistia, normalmente, no entendimento da sua obra quer no contexto dos seus percursos individuais, quer inseridos num panorama mais lato (contextos nacional e internacional).

Chamamos a atenção para o facto de alguns pintores e escultores que haviam despertado o interesse do crítico nos primeiros anos da sua atividade não terem tido uma presença constante na sua produção crítica posterior, no período que agora analisamos (até início da década de 1970). É o caso de alguns artistas que se encontravam a desenvolver as suas pesquisas plásticas no estrangeiro e que, afastados do país, tinham menor visibilidade na imprensa nacional ou pouca representatividade no circuito galerístico português, responsável pela produção da maioria das exposições sobre as quais incidiam as críticas de Rui Mário Gonçalves. Será talvez por estes motivos que o crítico não terá desenvolvido, nos anos d'*A Capital*, reflexões continuadas e aprofundadas sobre os trabalhos de artistas que despertaram o seu interesse numa fase inicial da sua carreira – e que menciona em alguns artigos no *Jornal de Letras e Artes*, por exemplo –, tais como Paula Rego, João Cutileiro ou Jorge Martins, que residiam a trabalhavam no estrangeiro.

A crítica e o papel do crítico

«Falarei apenas pessoalmente, sem ser sociólogo nem historiador, a partir de uma experiência quotidiana de crítico que tenta ser activo, limitando-se, se necessário, a uma actividade de cronista ou simples comentarista dos acontecimentos artísticos, mas que não quer abandonar a acção pública continuada, que me parece ser a mais necessária no nosso meio, ou a que mais tem faltado.»⁶¹

Esta citação revela muito sobre o que Rui Mário Gonçalves entendia ser o papel do crítico, e o seu próprio papel. De facto, a «acção pública continuada» – fosse através da atividade de cronista, fosse através de outras interações com o público (cursos, conferências, orientação de visitas guiadas) – foi uma das suas grandes missões.

Gonçalves entendia que o papel do crítico, assim como do espetador, deveria alicerçar-se num discurso de legitimação das obras que, contudo, devido à dependência dos processos de construção da linguagem, não seria exatamente o mesmo que a experiência da obra em si. Tendo consciência dessa limitação intrínseca de todo o discurso crítico – resultante do processo de conceptualização da experiência da obra – para este crítico a aproximação aos seus sentidos só poderia resultar de uma reflexão feita a partir das questões convocadas pela obra, atendendo ao seu ato de estar no mundo:

«(...) cada obra é manifestação de uma ordem interna tal que a torna sempre mais clara do que qualquer texto sobre ela construído. Nada substitui o impacto que ela provoca. E é um impacto que levantará depois em nós interrogações sobre as actividades técnicas e especulativas da sociedade viva a que pertencemos.»⁶²

Esforçando-se por contrariar a ideia de que o crítico era uma espécie de juiz⁶³, Gonçalves defendia ainda que ao crítico não caberia produzir juízos demonstrativos, mas sim penetrar nas «zonas de sensibilidade da obra»⁶⁴ e informar o público dos seus valores intrínsecos, como alguém que colabora para a veiculação e confirmação dos seus sentidos, sintetizando-os mediante julgamentos sintéticos e analíticos:

«Uma obra de arte não tem significado. Tem sentido. (...) Somente o convívio com as obras de arte pode fazer sentir o seu sentido. Repito: Sentir o sentido. É óbvio que este não se pode demonstrar. Pode intuir-se a partir de discurso, somente quando este utilize termos extraídos de comparações, ou seja, do que se mostrou e com que se conviveu. (...) Mostra, não demonstra.»⁶⁵

Neste mesmo sentido, no I Encontro de Críticos de Arte Portugueses (1967)⁶⁶ Rui Mário Gonçalves chamou a atenção para a forma como, em certos ambientes artísticos, o crítico era visto como um «propagandista». A confusão, declarava, ocorria quando se misturavam asserções valorativas com meros enunciados descritivos, devendo por isso ser ressaltado que um comentário sobre a obra de determinado artista não era necessariamente uma declaração de interesse por parte do crítico⁶⁷.

Gonçalves viria também a defender que, para além dos críticos, os próprios artistas deveriam ser convocados para uma ação conjunta que reivindicasse os valores atuais da arte. Surge então em muitos dos seus textos a premissa da necessidade de artistas e críticos assumirem uma declaração de princípios, como agentes capazes de conservar a função da arte⁶⁸.

Simultaneamente, Gonçalves considerava que o trabalho sério do crítico era constantemente desaproveitado, uma vez que em Portugal não existia uma consciência da necessidade da arte, o que consequentemente pressupunha que a crítica fosse também entendida como desnecessária. Inscrever devidamente e de forma desinteressada as obras de arte no seio da sociedade seria, então, a missão do crítico.

3.3 A consagração inequívoca: a presidência da AICA

Rui Mário Gonçalves foi um dos protagonistas da reestruturação da secção portuguesa da AICA em 1969. Antes desta movimentação, ele próprio criticara a inação deste organismo durante treze anos, durante os quais «não fez rigorosamente nada, nem assembleias para eleger periodicamente o seu presidente»⁶⁹.

Confiante com a reestruturação da AICA portuguesa, Gonçalves apoiou a presidência assumida agora por José-Augusto França e as iniciativas ocorridas durante o seu mandato, tais como a criação do suplemento «Pintura & Não» na revista *Arquitectura* e a presença exclusiva dos membros da AICA no júri dos Prémios Soquil⁷⁰.

Estes foram os tempos da «acção comum»⁷¹ da AICA, para a qual Rui Mário Gonçalves seria elemento fundamental, não só pela consciência da necessidade da definição de uma nova estratégia de relação entre a crítica, os artistas e o público, como pelos vários papéis que desempenhava na sociedade artística da época.

A consagração inequívoca de Rui Mário Gonçalves na história da crítica da arte em Portugal foi a sua nomeação como sucessor de José-Augusto França na presidência da secção Portuguesa da AICA, em 1972. De facto, este acontecimento validou publicamente os seus méritos e a sua idoneidade para falar em nome dos críticos de arte portugueses. A sua ação na orientação deste organismo incidiu sobretudo nos modos de ação da crítica de arte, através da organização de exposições em Portugal e no estrangeiro e ainda na articulação com as principais instituições artísticas nacionais (SNBA, FCG e SEIT) na programação de iniciativas conjuntas, principalmente no âmbito das representações nacionais e nas exposições coletivas em Portugal⁷².

Considerações finais

«É preciso ultrapassar o estranho.»⁷³

Fazendo um balanço geral dos anos de formação e consagração de Rui Mário Gonçalves na sua atividade como crítico de arte, verificamos que o crítico insistia no «saber como ver» as obras.

Numa escrita fluída e direta, re-negando hermetismos eruditos que supomos ter entendido como barreiras à comunicação, Rui Mário Gonçalves procurava, antes de tudo, comunicar com o mínimo de interferência com a audiência. Talvez por isso a sua escrita se caracterizasse por um tom de proximidade. Nas suas «crónicas» de carácter mais ensaístico, as interrogações servem mais como pausas de convite à reflexão, indagações que pressupunham o diálogo, a maturidade e viabilidade das ideias.

A atividade crítica de Rui Mário Gonçalves não se esgotou nos artigos publicados em jornais. Entendendo que o crítico de arte é, «antes de mais nada, um companheiro dos artistas»⁷⁴ e um importante mediador com o público, a sua ação estendeu-se à sua participação em visitas guiadas, júris de prémios, direção de galerias, comissariado de exposições, redação de textos para catálogos.

Abordando um variado leque de temas e reflexões⁷⁵, Rui Mário Gonçalves deixou, como crítico de arte, um importante contributo para a análise e compreensão da evolução da história e da crítica da arte em Portugal na segunda metade do século XX (Fig. 6).



Fig. 6 Rui Mário Gonçalves, 2012. Fotograma do filme «Inauguração da exposição Nikias Skapinakis. Presente e Passado, 2012-1950. Museu Coleção Berardo».

Acedido em 15 abr. 2016 em URL: <https://www.youtube.com/watch?v=u8hSDxfEOfs>

Notas

¹ Destas mostras, destaquem-se: a «Exposição de Pintura Moderna Portuguesa» (1955), organizada com a colaboração de Adriano de Gusmão e acompanhada de uma exposição de livros sobre artes plásticas; a exposição «Retrospectiva de Pintura Não-Figurativa» (17 a 28 de março de 1958), financiada pela então recém-criada Fundação Calouste Gulbenkian e organizada com o apoio de José-Augusto França; e a «Exposição de Arte Africana» (março de

1961), organizada no âmbito da Semana de Arte e Folclore Africano. Cf. Rui Mário Gonçalves - Boletim de Inscrição para Bolsa de Estudo. Lisboa, 5 mar. 1963. Arquivos Gulbenkian, SBA 01027 e Documentação relativa ao pedido de subsídios para as atividades da AEFCL. Arquivos Gulbenkian, SBA 18103.

² GONÇALVES, Rui Mário - «Pintar é prospectar o vazio, diz-nos João Vieira». *Jornal do Fundão* [25 nov. 1962], 6.

³ «Os 20 anos de pintura espanhola vistos por José Escada e Rui Mário Gonçalves». *Jornal de Cultura*. N.º 1 [31 mai. 1959], 6, 7 e 11.

⁴ GONÇALVES, Rui Mário – *Seis pintores portugueses de Paris*. Lisboa: Buchholz, 1966, s.p.

⁵ GONÇALVES, Rui Mário – «A propósito de pintura». *Ciência. Revista da Associação da Faculdade de Ciências de Lisboa*. N.º 17 [mar. 1960], 20-24.

⁶ GONÇALVES, Rui Mário – «Rousseau e o Cubismo na obra de arte». *Távola Redonda*. N.º 7 [nov. 1961], 3 e 10.

⁷ Vários artigos redigidos a partir de novembro de 1962.

⁸ V. GONÇALVES, Rui Mário – «Pintura figurativa portuguesa (parte I)». *Jornal de Letras e Artes*. N.º 3 [18 out. 1961], 13 e 15; «Pintura figurativa portuguesa (2)». *Jornal de Letras e Artes*. N.º 4 [25 out. 1961], 11 e 15.

⁹ Este prémio manteve-se em vigor entre 1962 e 1965, período em que foram galardoados quatro autores: Mário de Oliveira (1962), Rui Mário Gonçalves (1963), Nuno Portas (1964) e Fernando Pernes (1965). Cf. BARÃO, Ana Luísa – *A profissionalização da crítica de arte portuguesa (1967-1971)*. Tese de Doutoramento em Arte e Design. Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, 2015 [texto policopiado]. Vol. I., 125 e 126.

¹⁰ V. BAIÃO, Joana e COIMBRA, Filipa – «O que quer que se diga sobre Rui Mário Gonçalves não é tudo...». *MIDAS - Museus e Estudos Interdisciplinares* [Online], N.º 7 (2016). URL : <http://midas.revues.org/1123> ; DOI : 10.4000/midas.1123

¹¹ «Rui Mário Gonçalves. A sociologia da arte portuguesa está por fazer». *Jornal de Letras e Artes*. N.º 92 [3 jul. 1963], 1. As citações seguintes, neste ponto, são relativas a esta entrevista.

¹² Rui Mário Gonçalves - Boletim de Inscrição para Bolsa de Estudo. Lisboa, 5 mar. 1963. Arquivos Gulbenkian, SBA 01027.

¹³ Relatórios das atividades de bolseiro de Rui Mário Gonçalves (entre 25 de outubro de 1963 e abril de 1966). Arquivos Gulbenkian, SBA 01282.

¹⁴ V. GONÇALVES, Rui Mário – «Arte Negro-Africana e Arte Moderna». *Jornal de Letras e Artes*. N.º 91 [26 jun. 1963], 8 e «Rui Mário Gonçalves. A sociologia da arte portuguesa está por fazer». *Jornal de Letras e Artes*. N.º 92 [3 jul. 1963], 5.

¹⁵ Esta temática foi abordada por Pierre Francastel na obra *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme*. Paris: Audin éditeur, 1951.

¹⁶ 5.º Relatório do bolseiro Rui Mário Gonçalves [25 de outubro de 1964 a 25 de janeiro de 1965]. Arquivos Gulbenkian, SBA 01282.

¹⁷ 1.ª Relatório do bolseiro Rui Mário Gonçalves [25 de outubro de 1963 a 25 de janeiro de 1964]. Arquivos Gulbenkian, SBA 01282.

¹⁸ Deste amplo leque, duas curiosidades: em primeiro lugar, a visita à exposição «Huit américains de Paris» (Centre Culturel Américain, fevereiro – março de 1964), com trabalhos de artistas norte-americanos instalados em Paris: regressado a Portugal, Gonçalves viria a organizar na Galeria Buchholz uma exposição que partiria do mesmo princípio, intitulada «Seis Pintores Portugueses de Paris»; e em segundo lugar, a visita à exposição «Le Fantastique dans l'Art» (Galeria Creuzevaut, junho - julho de 1964), tema que Rui Mário Gonçalves viria a recuperar numa mostra que organizou em 1986 na FCG.

¹⁹ Nos relatórios são mencionadas visitas aos ateliês de René Bertholo, Gonçalo Duarte, Jorge Martins, Lourdes Castro, João Vieira, Manuel Baptista, José Escada, Eduardo Luís, Martha Telles, João Cargaleiro, Pedro Morais e António Bandeira.

²⁰ *Jornal de Letras e Artes*: N.º 148, «Entrevista com João Vieira» [29 jul. 1964], 1 e 14; N.º 200, «Entrevista a Carlos Cobra» [28 jul. 1965], 4 e 15; N.º 204, «Entrevista com José Escada» [25 ago. 1965], 16 e

15; N.º 253, «Manuel Cargaleiro» [21 set. 1966], 16.

²¹ Para além destes nomes, Rui Mário Gonçalves refere também ter visitado os ateliês de Bernard (Bernard Buffet?) e Konok (?). Não encontramos dados que nos permitam esclarecer estas referências.

²² GONÇALVES, Rui Mário - «Entrevista com João Vieira». *Jornal de Letras e Artes*. N.º 148 [29 jul. 1964], 1.

²³ Cf. 1.º Relatório do bolseiro Rui Mário Gonçalves [25 de outubro de 1963 a 25 de janeiro de 1964]. Arquivos Gulbenkian, SBA 01282.

²⁴ V. «Entrevista a Rui Mário Gonçalves». *Jornal de Letras e Artes*. N.º 156 [23 set. 1964], 16 e 12 e GONÇALVES, Rui Mário - «Pintura e Escultura numa Década - 1954-64». *Arquitectura: revista de arte e construção*. N.º 84 [nov. 1964], 147-156. V. também «"Chamo a Atenção para a Pop-Art Abstracta". Entrevista a Rui Mário Gonçalves». *Jornal de Letras e Artes*. N.º 212 [20 out. 1965], 16.

²⁵ 1.º Relatório do bolseiro Rui Mário Gonçalves [25 de outubro de 1963 a 25 de janeiro de 1964]. Arquivos Gulbenkian, SBA 01282.

²⁶ A publicação desta obra em Portugal terá sido fomentada por José-Augusto França, discípulo de Francastel, que prefaciou a edição com um texto em que faz uma análise da produção teórica deste erudito (FRANCASTEL, Pierre - *Arte e Técnica nos séculos XIX e XX*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d. [1963]). Sobre este assunto v. BARÃO, Ana - *Op. Cit.*, 395.

²⁷ V. por exemplo FRANCASTEL, Pierre - «Espace genetique et espace plastique» [1948]. *La réalité figurative*. Paris: Éditions Gonthier, 1965, 131-157.

²⁸ FRANCASTEL, Pierre - *A imagem, a visão e a imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1998, 27 e 47. Sobre este assunto, consultámos também a síntese publicada por ROJAS, Sergio - «Pierre Francastel: crítica de la comprensión inmediata del arte» in XIRAU, Ramón e SOBREVILLA, David (eds.) - *Estética*. Madrid: Editorial Trotta, 2003, 411 e seg.

²⁹ FRANCASTEL, Pierre - «Abstracção e geometria». *Jornal de Letras e Artes*. N.º 103 [19 set. 1963], 8.

³⁰ GONÇALVES, Rui Mário - «Pierre Francastel». *A Capital*. Supl. Literatura & Arte. N.º 680 [14 jan. 1970], 8.

³¹ «Os 20 anos de pintura espanhola vistos por José Escada e Rui Mário Gonçalves». *Jornal de Cultura*. N.º 1 [31 mai. 1959], 11.

³² José Escada refere-se à exposição itinerante «10 Anos de Pintura Italiana 1945-1955 pela Bienal de Veneza», apresentada no Palácio Foz entre 5 e 25 de abril de 1958 por iniciativa do SNI e do Instituto Italiano de Cultura em Portugal.

³³ «Os 20 anos de pintura espanhola vistos por José Escada e Rui Mário Gonçalves». *Jornal de Cultura*. N.º 1 [31 mai. 1959], 7.

³⁴ Fernando Rosa Dias chama a atenção para o facto de, na transição da década de 1950 para a década seguinte esta discussão já estar ultrapassada, sendo que «a crítica ia observando o *envelhecimento da abstracção* e as noções antinómicas iam perdendo sentido, apesar de recentes, sobretudo no panorama português.» (DIAS, Fernando Rosa - *A nova-figuração nas artes plásticas (1958-1975)*. Tese de Doutoramento em Ciências e Teorias da Arte. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2008 [texto policopiado]. Vol. I, 127.

³⁵ SOARES, Américo - «O problema da crítica de arte». *Jornal de Cultura*. N.º 3 [15 jul. 1959], 6. Não encontramos dados biográficos sobre esta personalidade. No entanto, em nota publicada neste periódico, é referido que os textos são «quase exclusivamente» redigidos por universitários.

³⁶ GONÇALVES, Rui Mário - «Charrua». *Jornal de Letras e Artes*. N.º 34 [23 mai. 1962], 13.

³⁷ Por exemplo: «(...) limito-me agora a cumprir com tristeza o dever de informar o público de que a maioria das exposições na SNBA vem depor contra a crença na vitalidade da nossa actividade artística. A quantidade enorme de pintura académica - e uma grande parte dela nem sequer

revela qualidade técnica digna de apreço – que quase sempre se mostra nas salas da SNBA, é desgostante.» *Idem*, 5.

³⁸ Inaugurada em 1957 sob a direção de José Faria de Carvalho, que se manteve no cargo até 1964. Sobre esta galeria, Rui Mário Gonçalves viria a comentar que «Se não nos obrigasse tantas vezes a perder tempo, quer com trabalhos secundários de artistas estrangeiros secundaríssimos, quer com portugueses que revelam ainda uma visão académica, poderia talvez ser apontada como exemplo. Exemplo que é mais natural esperar das salas de exposições dirigidas por artistas ou por quem tenha maiores responsabilidades culturais...» (GONÇALVES, Rui Mário – «Exposições individuais». *Jornal de Letras e Artes*. N.º 89 [12 jun. 1963], 5).

³⁹ GONÇALVES, Rui Mário – «IV Exposição de Arte Moderna». *Jornal de Letras e Artes*. N.º 8 [22 nov. 1961], 13-14. V. também GONÇALVES, Rui Mário – «A II Exposição da Fundação Gulbenkian». *Jornal de Letras e Artes*. N.º 15 [10 jan. 1962], p. 8.

⁴⁰ GONÇALVES, Rui Mário – «Exposições individuais». *Jornal de Letras e Artes*. N.º 89 [12 jun. 1963], 5.

⁴¹ GONÇALVES, Rui Mário – «A pintura figurativa portuguesa (2)». *Jornal de Letras e Artes*. N.º 4 [25 out. 1961], 15.

⁴² GONÇALVES, Rui Mário – «A segunda exposição Gulbenkian». *Jornal de Letras e Artes*. N.º 15 [10 jan. 1962], 14.

⁴³ GONÇALVES, Rui Mário – «Crítica à exposição de Sá Nogueira». *Jornal de Letras e Artes*. N.º 9 [29 nov. 1961], 11. Esta terceira geração integrava os artistas cuja atividade se desenvolveu a partir dos anos finais da 2.ª Guerra Mundial; a definição de uma “primeira”, “segunda” e “terceira” gerações de artistas modernos em Portugal foi fixada por José-Augusto França nos seus vários trabalhos dedicados à história da arte portuguesa no século XX.

⁴⁴ GONÇALVES, Rui Mário – «A terceira geração na II Exposição Gulbenkian». *Jornal de Letras e Artes*. Ano II [7 mar. 1962], 10 e 15.

⁴⁵ GONÇALVES, Rui Mário – «Acerca das

componentes críticas da Arte». *A Capital*. Supl. Literatura & Arte. N.º 613 [5 nov. 1969], 8.

⁴⁶ GONÇALVES, Rui Mário – «Função do crítico em Portugal». *A Capital*. Supl. Literatura & Arte. N.º 599 [22 out. 1969], 8.

⁴⁷ GONÇALVES, Rui Mário – «Exposições em Lisboa. Eduardo Bataorda». *A Capital*. Supl. Literatura & Arte. N.º 49 [10 abr. 1968], 4.

⁴⁸ Cf. GONÇALVES, Rui Mário – «Carta de Londres. Um quadro num museu». *A Capital*. Supl. Literatura & Arte. N.º 152 [24 jul. 1968], 8.

⁴⁹ Cf. GONÇALVES, Rui Mário – «Exposições de grupos na S.N.B.A.». *A Capital*. Supl. Literatura & Arte. N.º 433 [7 mai. 1969], 8.

⁵⁰ GONÇALVES, Rui Mário – «Artes Plásticas. Exposições no Porto». *A Capital*. Supl. Literatura & Arte. N.º 7 [28 fev. 1968], 4.

⁵¹ GONÇALVES, Rui Mário – «Função do crítico em Portugal». *A Capital*. Supl. Literatura & Arte. N.º 599 [22 out. 1969], 8.

⁵² Cf. GONÇALVES, Rui Mário – «Um ano de actividades artísticas da Cooperativa “Gravura”». *A Capital*. Supl. Literatura & Arte. N.º 63 (24 abr. 1968), 8.

⁵³ Cf. GONÇALVES, Rui Mário – «A necessidade das exposições colectivas». *A Capital*. Supl. 2.º Aniversário. N.º 717 [21 fev. 1970], 23.

⁵⁴ «Portugal está a tornar-se, como já foi mostrado por um sociólogo, um país macrocéfalo, como se Lisboa fosse o lugar obrigatório de passagem de todos os sinais de informação. (...) No que se refere à arte, sempre tão pouco divulgada, não há dúvida que a informação a prestar é particularmente dificultosa, difícil de adaptar aos veículos e condições de trânsito mais correntes.» GONÇALVES, Rui Mário – «Exposições de grupos na S.N.B.A.». *A Capital*. Supl. Literatura e Arte. N.º 433 [7 mai. 1969], 8.

⁵⁵ Sobre o mercado de arte em Portugal, Rui Mário Gonçalves observa que este era constituído por «muito poucos e com preferências discutíveis». Empiricamente, Gonçalves refere que o critério que

norteava a seleção e compra de obras de arte por parte dos colecionadores era normalmente o seu «valor decorativo» ou o facto de terem sido produzidas por artistas que pertenciam aos seus círculos de relacionamento. V. GONÇALVES, Rui Mário - «Função do crítico em Portugal». *A Capital*. Supl. Literatura & Arte. N.º 599 [22 out. 1969], 8.

⁵⁶ Cf. GONÇALVES, Rui Mário - «Salão de Verão». *A Capital*. Supl. Literatura & Arte. N.º 551 [3 set. 1969], 8. O volume de atividade das galerias refletiu-se, certamente, na recorrência com que Gonçalves escreveu sobre exposições organizadas pelas mesmas. Nos seus artigos as galerias mais referidas são: Lisboa - Galeria Buchholz, Galeria Quadrante, Galeria Gravura, Galeria Interior, Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém, Galeria São Mamede, Galeria Judite Dacruz, Galeria de Arte Moderna da SNBA; Porto - Galeria Alvarez, Cooperativa Árvore.

⁵⁷ Cf. PENA, Gonçalo - «Instituições, galerias e mercados». *Anos 60. Anos de ruptura: uma perspectiva da arte Portuguesa nos anos sessenta* (org. António Rodrigues). Lisboa: Livros Horizonte, 1994, s.p.

⁵⁸ Cf. PINHARANDA, João - «A multiplicação das possibilidades. O declínio das vanguardas: dos anos 50 ao fim do século». *História da Arte Portuguesa* (coord. Paulo Pereira). Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, 611.

⁵⁹ Apropriamo-nos, aqui, da expressão utilizada por João Pinharanda na sua análise sobre a arte portuguesa a partir da década de 1950: PINHARANDA, João - «A multiplicação das possibilidades. O declínio das vanguardas: dos anos 50 ao fim do século». *Op. Cit.*, 602.

⁶⁰ Albertina Mântua, Alberto Carneiro, Alice Jorge, Almada Negreiros, Álvaro Lapa, Amadeo de Souza-Cardoso, Ana Vieira, Ângelo de Sousa, António Areal, António Charrua, António Dacosta, António Palolo, António Sena, Armando Alves, Artur Rosa, Bartolomeu Cid dos Santos, Bernardo Marques, Cândido da Costa, Carlos Baptista, Carlos Botelho, Carlos Calvet, Costa Pinheiro, Cruz Filipe, Cruzeiro

Seixas, Dominguez Alvarez, Dordio Gomes, Eduardo Batarida, Eduardo Nery, Eduardo Viana, Fernando Calhau, Fernando Conduto, Fernando de Azevedo, Helena Almeida, João Cutileiro, João Hogan, João Vieira, Jorge Martins, Jorge Pinheiro, Jorge Vieira, José Escada, José Rodrigues, Lourdes Castro, Manuel Baptista, Manuel Cargaleiro, Manuel D'Assumpção, Manuela Almeida, Maria Helena Vieira da Silva, Maria Velez, Mário Cesariny, Mário Eloy, Menez, Mily Possoz, Nadir Afonso, Nikias Skapinakis, Nuno Barreto, Nuno de Siqueira, Nuno Sam Payo, Paizana e Ferraz, Paula Rego, René Bertholo, Rocha de Sousa, Tomás Vieira, Vasco Costa, Vespeira.

⁶¹ GONÇALVES, Rui Mário - «Função do crítico em Portugal». *A Capital*. Supl. Literatura & Arte. N.º 599 [22 out. 1969], 8.

⁶² GONÇALVES, Rui Mário - «Nova pintura, nova crítica». *A Capital*. Supl. Literatura & Arte. N.º 399 [2 abr. 1969], 8.

⁶³ GONÇALVES, Rui Mário - «Função do crítico em Portugal». *A Capital*. Supl. Literatura & Arte. N.º 599 [22 out. 1969], 8.

⁶⁴ GONÇALVES, Rui Mário - «Helena Almeida». *A Capital*. Supl. Literatura & Arte. N.º 496 [9 abr. 1969], 8.

⁶⁵ GONÇALVES, Rui Mário - «António Areal na Galeria Quadrante». *A Capital*. Supl. Literatura & Arte. N.º 440 [14 mai. 1969], 8.

⁶⁶ O Primeiro Encontro de Críticos de Arte Portugueses inaugurou uma nova fase do reposicionamento estratégico da crítica de arte em Portugal, que se estenderia por toda a década seguinte. Este recentramento crítico esteve na génese da reestruturação da Secção Portuguesa da AICA, em janeiro de 1969, no qual foram protagonistas José-Augusto França, que viria a dirigir este organismo entre 1960 e 1971, e os críticos que haviam sido agraciados com o Prémio Crítica de Arte Calouste Gulbenkian - Mário de Oliveira (1962), Rui Mário Gonçalves (1963), Nuno Portas (1964) e Fernando Pernes (1965).

⁶⁷ «(...) confunde-se por vezes uma simples descrição de um quadro com uma atitude valorativa do mesmo». GONÇALVES, Rui Mário - «Função do crítico em Portugal». *A*

Capital. Supl. Literatura & Arte. N.º 599 [22 out. 1969], 8.

⁶⁸ Por exemplo, GONÇALVES, Rui Mário – «Exposições de grupos na S.N.B.A.». *A Capital*. Supl. Literatura & Arte. N.º 433 [7 mai. 1969], 8.

⁶⁹ GONÇALVES, Rui Mário – «A última temporada (2)». *A Capital*. Supl. Literatura e Arte. N.º 579 [1 out. 1969], 8.

⁷⁰ Sobre a organização e atividade da AIVA portuguesa, v. BARÃO, Ana Luísa – *A profissionalização da crítica de arte portuguesa (1967-1971)*. Tese de Doutoramento em Arte e Design. Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, 2015 [texto policopiado].

⁷¹ GONÇALVES, Rui Mário – «A última temporada (2)». *A Capital*. Supl. Literatura e Arte. N.º 579 [1 out. 1969], 8.

⁷² Cf. BARÃO, Ana Luísa – *Op. Cit.*, 190-211.

⁷³ GONÇALVES, Rui Mário – «Artes plásticas. Exposições em Lisboa». *A Capital*. Supl. Literatura & Arte. N.º 1 [21 fev. 1968], 11.

⁷⁴ GONÇALVES, Rui Mário – *Seis pintores portugueses de Paris*. Lisboa: Buchholz, 1966, s.p.

⁷⁵ Que não mencionámos na totalidade, ou aprofundámos, neste artigo.